

# PAUL HINDEMITH

HARMONIEÜBUNGEN FÜR FORTGESCHRITTENE

# PAUL HINDEMITH

## II

### HARMONIEÜBUNGEN FÜR FORTGESCHRITTENE

Edition 3603

## I

### AUFGABEN FÜR HARMONIESCHULER

Deutsche Ausgabe des englischen Originals:  
A Concentrated Course in

Traditional Harmony

Edition 3602,

B. SCHOTT'S SOHNE / MAINZ

**Edition Schott 3602 / Alle Rechte, insbesondere  
das der Übersetzung, vorbehalten  
Druck und Verlag von B. Schott's Söhne, Mainz  
Copyright 1949 by Schott & Co, London**

<p><b>G. M. Z. F. O. Dep. Nr. 7758/1948</b></p>
---

## VORWORT

Die „Aufgaben für Harmonieschüler“ haben sich in den fünf Jahren ihres Bestehens als ein brauchbares Lehrbuch erwiesen. Die englische Originalausgabe diente Tausenden von Studenten als Übungsmaterial. Das Wesen und die Qualität der Übungen fand ebenso allgemeine Zustimmung wie die Art der Darstellung. Jenes Buch war als sehr kurz gefaßter Überblick der traditionellen Harmonik gedacht, ohne Hinweise auf eine Technik, die sich auf eine entwickeltere und fortgeschrittenere Musiktheorie stützt. Dieser interimistische Charakter des Buches zeigte sich auch in anderer Beziehung: obwohl das gebotene Harmoniematerial dasjenige ist, das ein in traditionellen Bahnen wandelnder Komponist täglich anwendet, wurde doch auf das Entwickeln ausgesprochen kompositorischer Aufgaben kein Wert gelegt. Einmal läßt sich ja die kompositorische Erfindungsgabe nicht lehren — obwohl zum Bloßlegen und Fördern des Talents zweckmäßige Übungen unerläßlich sind — und zweitens war ja das Buch für den allgemeinen Gebrauch aller Harmonieschüler und nicht für den speziellen des angehenden Komponisten entworfen worden.

Nun stellte sich allerdings heraus, daß Schüler, die zur Genüge mit musikalischer Intelligenz, nicht aber mit Kompositionstalent ausgestattet waren, mit Nutzen die technischen Probleme der „Aufgaben“ bewältigten, danach aber, da ihnen ihrer Veranlagung nach das eigentliche Schöpferische verschlossen war, bedauernd die so förderliche Beschäftigung mit der Satztechnik traditioneller Harmonik aufgeben mußten, weil sich für ihren regen Geist nirgendwo ein weiterer Zufluß von geeigneter Nahrung finden ließ. Es hieß also, für gute und gescheite Musiker, die nicht nach den Lorbeeren des Komponisten trachteten, einen Übungsstoff zu beschaffen, der sie technisch zu hohen Leistungen anzuspornen vermochte, sie aber auch gleichzeitig vom drückenden Gefühl schöpferischer Verpflichtung befreite.

Dieser Übungsstoff wird im vorliegenden Buche darzubieten versucht. Es enthält Stücke aller Art und Ausdehnung; in der Besetzung reichen seine Aufgaben vom Soloklavier zum Streichorchester, vom Lied zum gemischten Chor, und zwischen kleinen Tanzstücken und ausgewachsenen Sonatensätzen finden viele Satzstile ihren technischen Niederschlag. Das harmonische Material ist das in den „Aufgaben“ verwendete, und zwar entsprechen die fünf ersten Übungen des neuen Buches den Abschnitten 9—13 des alten, während die sechste Übung das Material der „Ergänzenden Aufgabe“ (Abschnitt 16) erweitert. Für die Behandlung dieses schon bekannten Materials werden allerdings im vorliegenden Buche

dem Schüler mancherlei Hinweise gegeben, die ihn weit über das primitiv Handwerkliche der „Aufgaben“ (und des landläufigen Harmonieunterrichts überhaupt) hinausführen — sie erfüllen ungefähr den Zweck einer Reisebeschreibung, die man liest, weil einem eine weite Reise selbst versagt ist.

Damit sollen diese Übungen allerdings nicht auf den intelligenten Nichtkomponisten beschränkt bleiben. Ich habe gefunden, daß sie für das unvermeidliche technische Training des Komponisten von höchstem Werte sind, obwohl natürlich hie und da ein schöpferisches Gemüt in den vorgeschriebenen Bahnen dieser Skelett-Kompositionen sich ungemütlich beengt finden wird. Immerhin wird aber selbst ein Komponist Stoff genug finden (besonders in den letzten Aufgaben des Buches), der seine Einbildungskraft zu entzünden vermag: Jeder intelligente Musiker kann die hier gegebenen Probleme lösen, aber nicht jeder wird in ihnen den Funken Lebens entzünden können, der sie zu richtigen Musikstücken macht.

Überflüssig zu sagen, daß auch diese Übungen dem Klassenunterricht entwachsen und in der Klasse gründlich ausprobiert worden sind. Es war wiederum eine Theorie- und Kompositionsklasse in der Musikschule der Yale-University, die mir das Problem lösen half.

Es sei noch ein Wort über die Texte der vokalen Stücke hinzugefügt. Wo ich die englischen Originaltexte durch passende deutsche Gedichte ersetzen konnte, ist es geschehen. Andere mußten übersetzt und der schon vorhandenen Musik angepaßt werden. Diejenigen, welche jemals diese undankbare Arbeit unternommen haben, werden sicherlich ein Verständnis für die Schwächen der vorliegenden Texte haben.

**Paul Hindemith**

New Haven, Conn., Juni 1948.

## INHALT

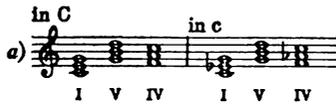
<b>Vorwort</b>	
<b>Erste Übung</b>	11
Vier Kanons für Streichquartett . . . . .	12
Zwei Lieder . . . . .	13
Zwei dreistimmige Chöre . . . . .	15
Zwei vierstimmige Chöre . . . . .	17
<b>Zweite Übung</b>	18
Zwei Lieder . . . . .	19
Zwei fünfstimmige Chöre . . . . .	20
<b>Dritte Übung</b>	22
Vier gemischte Chöre . . . . .	23
Variationen für Streichtrio . . . . .	26
Drei Stücke (Klarinette, Englischhorn, Fagott) . . . . .	28
<b>Vierte Übung</b>	29
Zwei Stücke für Bratsche und Klavier . . . . .	30
Drei Scherzi für Posaune und Klavier . . . . .	32
<b>Fünfte Übung</b>	34
Miniaturtänze für Klavier . . . . .	35
Drei Stücke für Harmonium . . . . .	37
<b>Sechste Übung</b>	41
Suite für Streichorchester . . . . .	41
Zwei Fugati für zwei Singstimmen . . . . .	57
Zwei zweistimmige Instrumentalfugen . . . . .	60
Drei dreistimmige Vokalfugen . . . . .	62
Sonatensatz für Klarinette und Klavier . . . . .	65
Sonatensatz für Horn und Klavier . . . . .	67
Variationen für Streichquartett . . . . .	70

## ERSTE ÜBUNG

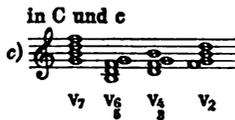
Harmonisch-tonales Material für die in dieser Übung zu schreibenden Stücke:

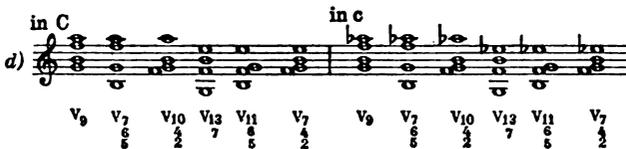
- a) die Tonika-, Dominant- und Unterdominantdreiklänge der Dur- und Molltonarten,
- b) die leitereigenen Dreiklänge (dur, moll, vermindert, übermäßig) aller übrigen Stufen in Dur- und Molltonleitern,
- c) der Dominantseptakkord mit seinen drei Umkehrungen,
- d) die vom Dominantseptakkord abgeleiteten Dominantklänge  $V_9$  und  $V_7^{13}$  mit ihren Umkehrungen,
- e) der Unterdominantakkord  $II_6^6$

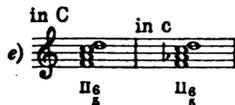
In Noten:

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

Dies sind alle Klänge, mit denen in den Übungen 1 bis 9 der „Aufgaben für Harmonieschüler“ gearbeitet wurde.

## Vier Kanons für Streichquartett

Diese Stücke sind für zwei Geigen, Bratsche und Cello auf vier Linien zu schreiben, die Bratsche im Altschlüssel.

Zwei der vier Stimmen gehen im Kanon; eine davon ist gegeben, die andere ist hinzuzusetzen. Der Eintritt der imitierenden zweiten Stimme ist in jedem Kanon angemerkt. Er erfolgt im ersten und zweiten Stück in der Unteroktave, im dritten in der Unterquinte und im vierten in der Oberdurterz. In den ersten drei Kanons ist die Nachahmung durchaus intervallgetreu, im vierten ist eine abweichende Behandlung vorgeschrieben.

Die zwei den Kanon bildenden Stimmen sind als erste auszuarbeiten, erst dann werden die beiden anderen hinzugefügt. Die nicht kanonischen Stimmen müssen ebenfalls als logisch entwickelte, leichtverständliche Melodielinien auftreten; bloße nichtssagende Füllstimmen sind zu vermeiden. Trotzdem ist die rhythmische Aktivität dieser Stimmen so weit zu dämpfen, daß die beiden Kanonstimmen ungestört als die Hauptsache gehört werden können. Im ersten und vierten Kanon wird es daher kaum nötig sein, kleinere Notenwerte als die  $\text{♩}$  anzuwenden, während im zweiten und dritten die  $\text{♩}$  als basische Bewegungseinheit anzusehen ist.

Im dritten Kanon liegen die beiden Kanonstimmen räumlich sehr nahe beieinander. Die harmonisch-tonale Entwicklung hängt daher hauptsächlich von der Führung der beiden Außenstimmen ab.

Im vierten Kanon ist besonders auf melodischen Fluß der Oberstimme zu achten.

### 1. Schnell ( $\text{♩} = 120$ ) Kanon zwischen 1.Viol. und Bratsche in A

1.Viol.  
Br.

### 2. Mäßig schnell ( $\text{♩} = 88$ ) Kanon zwischen 1.Viol. und Cello in a

1.Viol.  
Cello III

**3. Gehend (♩ = 96) Kanon zwischen 2. Viol. und Bratsche**  
in f

**4. Heiter (♩ = 76) Kanon zwischen Cello und Bratsche**

**Zwei Lieder für Sopran (oder Tenor) und Klavier**  
nach Texten von William Blake (1757—1827)

Sanfter Schnee

Kranke Rose

Die in der Gesangslinie angedeutete Stimmung ist dem Gedichtinhalt entsprechend zu vertiefen. Hierzu halte man sich an die vorgeschlagenen Begleitmuster. Allerdings brauchen diese nicht ausschließlich den Inhalt des Klavierparts zu bilden. Dem Eindruck nichtssagender Geschäftigkeit, den ununterbrochene Wiederholung eines und desselben Begleitungsmotivs erwecken würde, ist durch ein- oder mehrmalige Unterbrechung mit anderen (ruhigeren!) Motiven entgegenzuwirken.

Die Dynamik ist dem durch Solostimme und Begleitung festgestellten Ausdruck anzupassen.

Die Begleitung muß sowohl für die Sopranfassung jedes Liedes wie auch für die mit Tenor passen. Daher darf sie weder in der Sopranlage noch in der Tenorlage Töne oder Figuren bringen, welche den Gesang stören würden (Vorsicht mit akkordfremden Tönen!). Außerdem muß die Linie der Spitzentöne in der oberen Begleitungsstimme eine wenn auch nur sehr beschränkte melodische Qualität besitzen, die ihr bei der Tenorausführung des Gesangs noch eine gewisse Oberstimmenwichtigkeit sichert.

### Sanfter Schnee

in G Munter (♩ = 66)

Musical score for 'Sanfter Schnee' in G major, 3/4 time, tempo Munter (♩ = 66). The score consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The vocal line is in a soprano or tenor range. The lyrics are: 'Mich hüllt des stöbern-den Schnees Ge-wirr. Ich bat die Flok-ken zum Spiel mit mir. Sie ta-ten's und schmol-zen ihr Le-ben hin, was dem Win-ter schänd-lich und grau-sam schien.'

Mich hüllt des stöbern-den

8 Schnees Ge-wirr. Ich bat die Flok-ken zum Spiel mit

15 mir. Sie ta-ten's und schmol-zen ihr Le-ben

23 hin, was dem Win-ter schänd-lich

30 und grau-sam schien.

### Kranke Rose

in f Schwer (♩ = 54)

Musical score for 'Kranke Rose' in F major, 3/4 time, tempo Schwer (♩ = 54). The score consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a slow, arpeggiated accompaniment. The vocal line is in a soprano or tenor range. The lyrics are: 'Der Wurm, der in'.

Der Wurm, der in

1  
Nacht und Sturm un - sicht - bar blieb, hat Dich, — mei - ne Ro - se, mit

8  
Siech - tum be - fleckt, schlich ins Pur - pur - la - ger, sei - ne heim - li - che

12  
Brunst, streckt den Tod in dein Herz — voll Lieb. —

### Zwei dreistimmige Chöre (Sopran, Alt, Tenor)

Lied Robert Browning (1812—1889)

Lied James Thomson (1834—1882)

Die Unterstimme ist als Unterlage für die Harmonie und den tonalen Ablauf zuerst zu schreiben. Da sie sich, als vom Tenor gesungen, in verhältnismäßig hoher Stimmlage bewegt (im wesentlichen in der kleinen Oktave), vermeide man starke Baßwirkungen. Diese wirken nur gut in wirklicher Baßlage und von Baßstimmen gesungen. Bei Tenören wirken sie meist nur wie deren unnatürliche Nachahmungen. Statt der starken bassierenden Quint- und Quartsprünge verwendet man daher besser die melodischeren Sekund- und Terzfortschreitungen. Im ersten Lied harmonisiere man die korrespondierenden Taktgruppen 1—3 und 6—8 auf verschiedene Art. Die bewegungsmäßige Notenwertigkeit ist die  $\text{♩}$ . Zuviel Achtelnoten in der Mittel- oder Unterstimme würden die Oberstimme ihrer melodischen Wichtigkeit berauben und leicht ein kontrapunktisches Gewebe verursachen, das dem leichten Ausdrucke des Textes und der Melodielinie nicht entsprechen würde.

Um das zweite Lied sinngemäß und überzeugend einzurichten, ist es nötig, das sehr schnelle Tempo nicht durch kleinere Notenwerte als die Halbe ( $\text{♩}$ ) oder die Triolen-Halbe ( $\overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}$ ) zu beschweren. Ferner muß man, um die tonalen Hauptharmonien an die besten Stellen setzen zu können, sich die metrische Struktur des Stückes klarmachen. Es zerfällt in Taktgruppen von je 2 oder 3 Takten, in denen jeweils ein Takt als akzentuiert empfunden wird und deshalb nach harmonischer und tonaler Bevorzugung verlangt. Man teile sich zu diesem Zwecke das Stück in die erwähnten metrischen Zweier- und Dreiergruppen auf. — Will man das Crescendo der Takte 13—20 zur vollen Wirkung bringen, muß man in seinem Verlaufe allerdings auf jede Akzentgebung ver-

zichten: man versuche ohne die tonalen Hauptharmonien auszukommen und vermeide nach Möglichkeit das Wiederauftreten kurz vorher gehörter Harmonien.

Die Aufgabe kann erst dann als gelöst betrachtet werden, wenn durch gemeinsames Singen ihre Brauchbarkeit und leichte Ausführbarkeit bewiesen wurde. Danach kann man allerdings zur Übung im Partiturlernen die Stücke auch am Klavier spielen.

### Lied

Ziemlich schnell ( $\text{♩} = 92-98$ )

in As

Ein Lenz-tag im Jahr, am Mor - gen der Tag; Sonn - auf-gang-stun - de,  
als Tau ü - ber-all lag. — Die Ler - che im Blau, die Schne-  
ke im Feld, Gott hoch im Him - mel Wie schön ist die Welt.

### Lied

Sehr schnell ( $\text{♩} = 88$ )

in G

Mu sik ist Wein der Lie - be — und der Lie - be Speis -  
— ist Ge - sang. — Und wenn Lie - be sitzt an der Ta - fel, —  
— Lie - be sitzt se - lig und lang und er - hebt sich trun - ken, doch  
nicht — vom Wein und vom Fest. — Das Be - ben  
ist's des Her - zens, — das sie tau - meln läßt. —

## Zwei Lieder für vierstimmigen gemischten Chor

1. Winter

2. Orpheus

William Shakespeare  
(1564—1616)

Obwohl es sich bei diesen beiden Liedern lediglich um das Aussetzen der Harmonien handelt, kann man doch durch geschickte Führung und Rhythmisierung der drei Reststimmen den jedem Stück eigenen Ausdruck sehr steigern.

Schreibe auf vier getrennte Zeilen die drei oberen Stimmen in c-Schlüsseln (  ). Singe die Lieder, dann spiele die

Partitur am Klavier.

### 1. Winter

in h Lebhaft (♩. = 108)

Wenn Zap - fen be - hän - gen die Wand, Und Hans — der Hirt haucht  
sich die Hand, — Und Veit schleppt Schei - te her zum Herd, Und wenn die  
Milch in Eis sich kehrt, Dann heults, dann schneits, dann blästs, dann grauts, dann  
glotzt und schreit der nächt - ge Kauz Tu - wit, tu -  
wit, tu - huh, — daß je - den friert, Derweil die Lies — den Sud verführt.

*pp* *cresc.* *in c* *in h*

iii

## 2. Orpheus

in B Mäßig schnell (♩.=72)

Bäu-me und Ge-birg' voll Scheu Und Be-wundrung neigten sich, Als sie

lausch - ten Or - pheus Lied. Wie durch Son - nen - schein und Re - gen

Ist ein Früh - lings - blu - men - se - gen Durch sein Lau - ten - spiel er - blüht.

Für den folgenden zweiten Vers ist der Rhythmus der Melodie entsprechend zu ändern.

Selbst das rauhe Wogenheer  
Wurd' zum stillverträumten Meer,  
Als es staunend ihn gehört.  
So voll Kraft ist die Musik,  
Daß sie Sorg und Herzensweh  
Einullt oder ganz zerstört.

## ZWEITE ÜBUNG

Das Akkordmaterial für diese Übung entspricht demjenigen der Zehnten Übung in den „Aufgaben“: Außer den bisher angewendeten Harmonien benutzen wir noch die leitereigenen Septakkorde auf den Stufen I, II, III, IV, VI und VII in dur und moll und ihre Umkehrungen.

In Noten:

in C

in c

I, II, III, IV, VI, VII, I, II, III, IV, VI, VII,

## Zwei Lieder für Mezzosopran und Klavier

Zwielicht            Joseph von Eichendorff (1788—1857)

Der Tod             Matthias Claudius (1740—1815)

Schreibe die Solostimme im  oder (zur Übung) in einem der

c-Schlüssel, die ihre Höhenlage umfassen (  ). Fürs erste Lied wird eine Begleitungsfigur in Achtelnoten empfohlen, in der die melodische Entwicklung zugunsten von Akkordbrechungen unterdrückt werden muß. Dem dynamischen Auf und Ab der Gesangslinienführung muß mit sorgfältig abgestufter Akkordfülle — d. h. der in jedem Klang enthaltenen Tonzahl, die durch Verdopplungen vergrößert werden kann — nachgeholfen werden.

Im Liede „Der Tod“ kann man durch Anwendung unterschiedlicher Höhenlagen im Klavier Abwechslung in die Begleitung bringen: Akkorde in tiefer Lage können solchen in hoher gegenübergestellt werden. Dabei braucht man sich weder an die hier angegebene Oktavlage der Baßstimme noch an ihren Rhythmus genau zu halten.

In beiden Liedern wird man mit der Behandlung der Septakkorde recht vorsichtig sein müssen. Hat die Singstimme die Septime eines Akkords, so muß man sich fragen, ob sie in der Begleitung in derselben Oktave auftreten darf oder ob sie überhaupt nötig ist. Kann der Bezifferung nach die Septime nur in der Begleitung erscheinen, ist sorgfältig zu erwägen, in welcher Oktave sie am besten zur Geltung kommt.

Versuche, einen typischen Klaviersatz auszuarbeiten; vermeide den vierstimmigen Normalsatz einer Schulharmonieaufgabe! Füge genaue dynamische Bezeichnungen ein.

### Zwielicht

Mäßig schnell (♩. = 68—72)

Hast du ei - nen Freund hie - nie - den, trau ihm  
nicht zu die - ser Stun - de, freund - lich wohl mit Ang und Mun -



de, sinnt er Krieg im tück - schen Frie - den. — Was heut

mü - de ge - het un - ter, hebt sich mor - gen neu - ge - bo - ren. Man - ches

bleibt in Nacht — ver - lo - ren; hü - te dich, bleib

wach und mun - - - - - ter.

### Der Tod

Sehr langsam ( $\text{♩} = 60$ )

in a Ach, es ist so dun - kel in des To - des Kam - mer,

tönt so trau - rig wenn er sich be - wegt und nun

auf - hebt sei - nen schwe - ren Ham - mer und die Stun - de schlägt. —

### Zwei Gesänge für fünfstimmigen gemischten Chor

Dies Leben ist unstete (ca. 1250)

Frühling (ca. 1200—1300)

Im ersten Liede wird lediglich das Zusammenpressen der fünf Stimmen innerhalb eines verhältnismäßig geringen Höhenraumes das Setzen erschweren.

Das zweite bietet andere Probleme. Hier muß für die ersten 16 Takte eine gutfließende Oberstimme gefunden werden. Sie ist als erste zu schreiben und soll als die Hauptmelodie empfunden werden, durch die der Baß in die etwas weniger wichtige Rolle der unteren Rahmenstimme zurückgedrängt wird. Die Takte 17—22 sind als Refrain zu behandeln, der sich durch Satzart, Ausdruck und Dynamik vom ersten Teil absetzt. Vom Takt 23 an wiederholen sich vier Takte dieses Refrains, diesmal mit dem Tenor als führender Stimme.

Die dem üblichen vierstimmigen Normalchorsatz (Sopran, Alt, Tenor, Baß) beizufügende fünfte Stimme kann entweder ein zweiter Sopran oder ein zweiter Tenor (Bariton) sein. Schreibe auf fünf Linien, wende möglichst verschiedene Schlüssel an.

Vergiß nicht, beide Lieder zu singen. Dann spiele sie am Klavier.

**Anmerkung zum zweiten Lied.** „Ist es wirklich nötig, lateinische Texte zu komponieren? Wann kommen wir jemals in die Lage, diese tote Sprache zu verwenden?“ Antwort: Altmodische Musiker mögen sich in selbstgefälliger Zufriedenheit mit dem gerade Nächstliegenden abfinden. Sollten wir aber nicht danach trachten, neben dem handwerklichen Tagesbedarf noch etwas mehr zu lernen? Wer keine Ahnung von der lateinischen Sprache und ihrer Behandlungsweise in der Musik hat, dem ist das Verständnis für fast alle Musik vor 1500 und für einen wichtigen Zweig auch der späteren verschlossen. Gerade die Musik vor 1500 ist aber, wie sich in den letzten Jahrzehnten so oft erwiesen hat, für den heutigen Musiker eine unerschöpfliche Quelle der Anregung und Erleuchtung, die an Wichtigkeit der Musik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts mindestens gleichkommt, ja in mancher Hinsicht sie noch übertrifft.

Man mache sich für dieses Lied wie auch für die später (6. Übung) folgenden Fugen mit den Regeln der lateinischen Silbentrennung vertraut.

### Dies Leben ist unstete

in h Gewichtig ( $\text{♩} = 66$ )

Dies Le - ben ist un - ste - te, wie ihr al - le ge - sehn, denn es ver - lö - schet im

To - de wie ein Licht. O weh, daß wir den - ken so we - nig dar - an und

10

es mit nich - ten je ei - ner ab - wen - den kann.

## Frühling

in Es Pastorale (♩ = 76)

Hi - e - ma - le tem - pus va - le! Ae - stas red - dit cum lae -

6

ti - ci - a, cum ca - lo - re, cum de - co - re, quae ae -

13

sta - tis sunt in - di - ci - a - Ter - ra flo - ret,

19

sic - ut so - let; re - vi - res - cunt li - li - a, ro -

24

- sae flo - res dant o - do - res, ca - nunt a - li - ti - li - a.

Übersetzung (nur zur Information, nicht zum praktischen Gebrauch): Leb wohl, o Winter. Der Sommer naht mit seinen Merkmalen: Heiterkeit, Wärme, Anmut. Die Erde erblüht wie je, die Lilien erwachen, die Rosen duften, das Geflügel lärmt.

## DRITTE ÜBUNG

Einfache Alteration. Dem bisher benutzten Klangmaterial werden hinzugefügt:

- a) Dreiklänge, die durch Benutzung der veränderlichen Stufen 6 und 7 der melodischen Molltonleiter entstehen:

in c

II III IV V VI VII

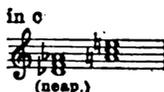
b) die auf dieselbe Weise erzeugten Nebenseptakkorde:



c) in Dur die Akkorde



d) in Moll die Akkorde



Näheres über diese und ähnliche tonale Konstruktionen siehe in der Elften Übung der „Aufgaben“.

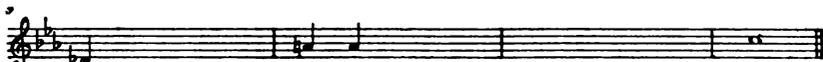
## Vier Gedichte aus dem Rubaiyat des Omar Khayyam

### Vierstimmiger gemischter Chor

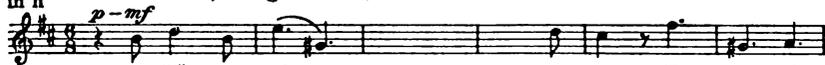
In jedem der vier Lieder muß zuerst die bruchstückweise gegebene Melodie vervollständigt werden. Das darf keineswegs unter Zuhilfenahme des Klaviers oder eines anderen Instrumentes geschehen. Auch bloßes Ausrechnen der fehlenden Töne ist nicht gestattet. Vielmehr muß der Schüler sich zwingen, die Melodien singend auszufüllen und erst nach vokaler Fertigstellung die vollendete Form niederzuschreiben. Unter „singen“ ist hier (wie auch sonst in diesen Übungen) nicht etwa ein bloßes Summen gemeint, sondern ein richtiges freies Herausingen mit Text — einzig und allein auf diese Weise ist es möglich, sich ein Gefühl für das organische Wachsen von Melodielinien anzuerziehen. Gewöhnt man sich hieran, so wird man ohne Zweifel den haarsträubenden Widersinn von Tonsatzübungen erfassen lernen, die mit der Beschränkung auf Klaviertasten und Notenpapier die natürliche Quelle aller musikalischen Äußerungen, das zuverlässigste und inspirierendste Kontrollmittel — die menschliche Stimme nämlich — verstopfen und abtöten.

Ist die Melodielinie vollständig, füge man zuerst den Baß und dann die übrigen Stimmen zu. Man versuche, diese Lieder aus dem Bereiche

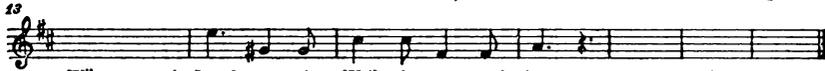


5  
  
 Zeit an uns ver - ä - ber, Und das Vög - lein zö - gert nicht.

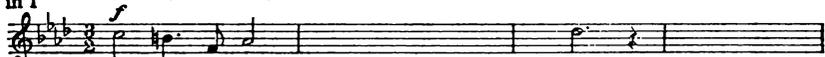
**in h 2. Ausdrucksvoll, mäßig schnell (♩=100)**

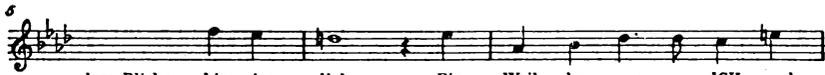
7  
  
 Das Glück der Welt, — das un - ser Herz er - fleht, Obs uns als

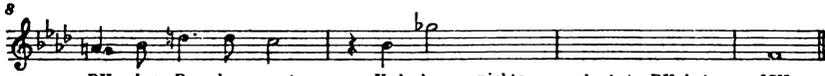
13  
  
 Ziel auch uner - schüt - tert steht, — Gleich Schnee auf staub - gem

19  
  
 Wüstengrund Leuch - tet ein Weil - chen nur, und dann ver - guht. \_\_\_\_\_

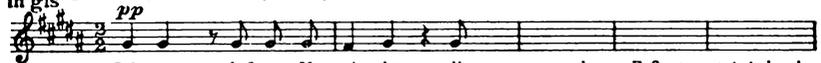
**in f 3. Schwer (♩=56-60)**

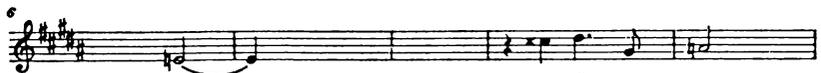
5  
  
 Dies ist das Tor, das kei - nem Schlüs - sel wich, Der Schleier, je -

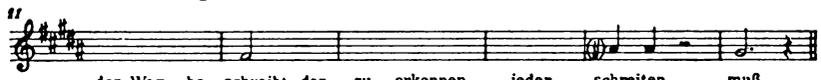
8  
  
 dem Blicke hin - der - lich: Ein Weil - chen nur war ICH und

14  
  
 DU des Re - dens wert, Und dann nichts mehr, kein DU, kein ICH

**in gis 4. Ziemlich schnell (♩=80)**

6  
  
 Selt - sam, daß von My - ria - den, die vor uns den Fuß ge - setzt durch

11  
  
 den ver - häng - ten Porti - kus, zu - rück - kehrt keiner, der

17  
  
 den Weg be - schreibt, den zu erkennen jeder schreiten muß.

## Thema und Variationen für Streichtrio

(Violine, Bratsche, Cello)

Das Thema wie auch jede der drei Variationen besteht aus drei verschiedenartigen thematischen Gruppen, die satztechnisch und harmonisch deutlich gegeneinander abgesetzt werden müssen. Daher werden die Takte 1—2, 7—8 und 13—14 einander ähnlich sein, und ebenso werden die Taktgruppen 3—4 und 9—10 und die anderen 5—6 und 11—12 einander entsprechen.

In der ersten Variation sind die Takte 15—18 und die ihnen entsprechenden späteren Gruppen als begleitetes Solo der Bratsche zu behandeln. In den dazwischenliegenden Takten muß das in der Skizze angemerkte Alterieren der Motive deutlich herauskommen. Vorsicht jedoch, daß kein zu auffälliges Korrespondieren dieser Stellen mit den Takten 33—34 und 39—40 der zweiten Variation und dem Hauptmotiv der dritten Variation (Takte 43—44 usw.) sich störend bemerkbar macht.

Leicht bewegt ( $d. = 58$ )  
in B

mf *pp* *mf* *pp* *mf*

5 10 14 Erste Variation 17 20 26

① ② ③ ④ ③ ④ ③ ④ ③ ④

57 **Zweite Variation** (5) (6)

61

64 (5) (6)

68

72 **Dritte Variation**

76 Cello

78

82 (d=d)

86 **Coda**

89

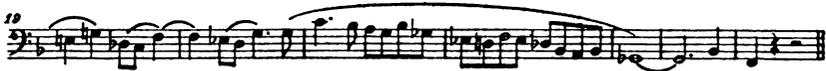
## Drei Stücke für Klarinette (in A), Englischhorn und Fagott

Schreibe im ersten Stück zuerst die der Klarinette zufallende Oberstimme. Da die gegebene Unterstimme sich schon in einer ausgesprochen melodischen Weise bewegt, aber kaum etwas anderes tut als die wichtigsten tonalen Funktionen — Tonika, beide Dominanten, Leiterton, neapolitanische Harmonie — durch Intervallbrechungen auszubreiten, wäre es verfehlt, diesem melodischen Scheinleben (das aber doch durch seine lineare Tonmenge unsere Aufmerksamkeit sehr beansprucht) eine wirklich eigenständige Oberstimme entgegenzusetzen und dadurch unser Auffassungsvermögen zum Wahrnehmen zweier gleich wichtiger Faktoren zu zwingen. Das beste ist wohl, in den Takten 1—9 und 17—25 eine in halben und Viertelnoten sich bewegende Linie zu erfinden, die noch genug Eigenleben hat, um als selbständige Melodie empfunden zu werden, andererseits aber der Unterstimme genügend rhythmische und melodische Freiheit läßt. Die Mittelstimme kann unter solchen Umständen natürlich nur sehr im Schatten bleiben. — Die Takte 10—16 sind als kontrastierender Mittelteil zu behandeln, und da wir in den beiden Außenteilen trotz der erwähnten Einschränkungen ein Gegenüberstellen von immerhin einigermaßen selbständigen Linienzügen erlebten, wird sich hier eine homophone Satzweise empfehlen, in der entweder alle drei Stimmen im wesentlichen den gleichen Rhythmus bringen oder aber zwei gleichartige Stimmen einer gegensätzlichen ruhigeren, in halben Noten fortschreitenden Stimme zugesellt sind.

Die beiden anderen Stücke werden auf ähnliche Weise behandelt. Im zweiten hat die Unterstimme einen ausgesprochenen Solocharakter. Im dritten empfiehlt es sich, sehr klar die formale Gliederung auszudrücken: Takte 1—4 Hauptmaterial, 5—10 Nebenteil mit Überleitung, 10—13 Hauptmaterial, 14—17 Coda, 18—20 Schlußbestätigung.

### 1. Mäßig schnell ( $\text{♩} = 108$ )

in F



2. Munter ( $\text{♩} = 92$ )

in Des

Musical score for exercise 2, measures 1-11. The piece is in D minor (two flats) and 3/4 time. It features a melodic line with various intervals and rests, including a prominent dotted quarter note in measure 1. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

3. Ziemlich langsam ( $\text{♩} = 88-92$ )

in a

Musical score for exercise 3, measures 1-17. The piece is in A major (no sharps or flats) and 2/4 time. It features a melodic line with various intervals and rests, including a prominent dotted quarter note in measure 1. The key signature is no sharps or flats.

## VIERTE ÜBUNG

Wir üben jetzt die Einfügung von Dominanten zweiten Grades in unser bisheriges tonales Material. Die in den „Aufgaben“ gegebene Definition von Klängen mit Dominantwirkung zweiten Grades sei hier wiederholt.

Jeder leitereigene Dur- oder Molldreiklang einer Tonart außer der Tonika (II, III, IV, V, VI in Dur, IV, V, VI in Moll), dazu jeder durch Alteration entstandene Dur- oder Molldreiklang kann durch einen ihm vorangehenden, zu ihm im Dominantverhältnis stehenden Dreiklang

(Dur, seltener Moll) oder Septakkord (meist mit der Intervallordnung des Dominantseptakkords) in seiner Bedeutung verstärkt werden. Diese Dominantakkorde zweiten Grades enthalten Töne, die in der Haupttonart des betreffenden Stückes nicht leitereigen sind (wiederum Alterationen).

Dem Dominantseptakkord der Tonart kann ebenfalls ein ihm als Dominante dienender Akkord vorausgehen. Die Tonika kann als Dominante zweiten Grades vor der Unterdominante auftreten.

Eine Verbindung, die in ihrem harmonischen Effekt demjenigen der Dominantverbindungen zweiten Grades sehr ähnlich ist, wird erreicht durch Akkorde, die im Verhältnis von VII, VII<sub>6</sub>, VII<sub>4</sub><sup>6</sup> und VII<sub>7</sub> (mit Umkehrungen) alteriert und unalteriert zum Folgeakkord stehen.

## Zwei Stücke für Bratsche und Klavier

1. Gehend
2. Sehr lebhaft

Man markiere sich zunächst alle Stellen, an denen Dominanten zweiten Grades angebracht werden können. Sodann stelle man fest, unter welche Töne der gegebenen Melodien die tonalen Hauptharmonien zu stehen kommen. Vergleicht man nun diese beiden Serien von imaginären Harmonien, so wird man leicht herausfinden, wie viele Glieder der ersten benutzt werden können, um die zweite zu stützen. Da tonale Klarheit stets das erste Erfordernis ist, dürfen wir nicht allzu viele Glieder der ersten Serie in unseren tonalen Plan aufnehmen — sie würden das Übergewicht gewinnen und selbst die tonalen Hauptharmonien entwerten. Selbst bei sparsamer Verwendung verursachen Dominanten zweiten Grades stets plötzliche tonale Rucke und Stöße. Sie sind typische Vertreter tonaler Großmannssucht, sie suchen etwas darzustellen, was sie nicht sind, sie benutzen die Mittel der Modulation, haben aber nicht die Kraft, modulatorisch zu überzeugen. Der Effekt rapiden tonalen Umschwenkens ohne Änderung der tonalen Hauptrichtung erinnert an ein Gefährt, das zickzackweise eine Straße entlang-eilt, statt entweder stracks geradeaus zu fahren oder wohlgezirkelte Kurven zu beschreiben. In Mengen angewendet suggerieren Dominanten zweiten Grades tonale Anlagen der zweit- und drittklassigen Musik des vorigen Jahrhunderts oder — mit entsprechenden Melodien versehen — sentimental-schmalzige Unterhaltungsstücke von heute, die in tonaler Beziehung vielfach nichts anderes sind als ganze Ketten von Dominanten zweiten Grades. Diese Musikstile zeigen deutlich, wie ein zwar gutes aber keineswegs überall nützliches Satzmittel durch über-

mäßigen Gebrauch fadenscheinig wird und schließlich in Lächerlichkeit und Widerlichkeit endet. Der Übung halber können wir natürlich in den folgenden Stücken ausprobieren, bis zu welchem Häufigkeitsgrade Dominanten zweiten Grades konstruktionsstärkend und verständnisfördernd wirken und wann sie anfangen, als bloßes Floskelwerk widerstandslos und läppisch entlangzurollen.

Im ersten Stück halte man die Formteile durch unterschiedliche Satzweisen der Klavierstimme deutlich auseinander. Nach dem ersten Auftreten des Hauptmaterials benötigen die Takte 11—19 eine abweichende Behandlung. Von Takt 20 an gehe man zum (modifizierten) Stil des Hauptmaterials zurück. Die Takte von 32 an sind als Coda zu behandeln. Genaue Dynamik ist einzufügen.

Auch im zweiten Stück müssen die beiden Teile satztechnisch klar auseinandergehalten werden. Die gegebene Stimme ist vollständig der Bratsche zu überlassen, auch beim da capo spielt sie wie angegeben. Das Klavier hingegen spielt als da capo die mit Begleitung versehene Melodie des zweiten Teils, diesmal aber nach der Tonika A transponiert.

1. Gehend ( $J = 66$ )  
in C

6

11

17 fortzusetzen  
Klav.

26 BAb

29

32 Klav.

2. Sehr lebhaft (♩. = 160)  
in A

5

9 *pp* *Fine*

in Fis

19

21

25 *D.C. al Fine*

### Drei Scherzi für Posaune und Klavier

Das über die Ausarbeitung der vorangehenden Stücke Gesagte gilt auch hier.

In den Takten 4 und 18 des ersten Stückes ist die H-Harmonie als neapolitanischer Akkord (also eigentlich Ces!) zu behandeln.

Im zweiten Stücke sind die Fortschreitungen Dominante zweiten Grades — Tonika zweiten Grades hauptsächlich in die angegebenen Zweiachtelfiguren  $\text{♩} \text{♩}$  der Begleitung zu verlegen.

Das vorgeschlagene Begleitungs muster im dritten Stück gilt nicht für die Takte 9—14.

Unnötig zu sagen, daß auch hier das Spielen der fertigen Stücke als Basis für die endgültige Beurteilung angesehen werden kann. Ist keine Posaune zur Hand, so behelfe man sich mit anderen Instrumenten.

1. Lebhaft (♩ = 120)  
in B

6

11 *cresc.*

15 *f*

2. Sehr lebhaft (♩ = 96)

in H *mf*

20 *p cresc.*

22 *p f*

3. Gewichtig (♩ = 100)

in C *f*

25 *p*

27 *f*

29 *f* mit Klav. in Oktaven

Begleitungs-muster: *mf*

## FÜNFTE ÜBUNG

Die Akkorde, welche wir in dieser Übung hinzunehmen wollen, nämlich diejenigen, welche durch die sogenannte **erweiterte** oder **chromatische Alteration** in eine Tonart eingefügt werden, sind in den meisten Harmonielehrbüchern auf folgende Weise erklärt:

Jeder Ton einer Tonleiter kann chromatisch verändert werden, und die neugewonnenen Töne können Bestandteile von Akkorden werden, die als leitereigen angesehen werden.

Diese Akkorde müssen dem Grundgesetz traditioneller Harmonie folgen, wonach jeder Klang sich auf eine engste Ausgangslage zurückführen lassen muß, die aus übereinandergelegten Terzen irgendwelcher Art besteht, die also im wesentlichen einen der grundlegenden Akkordtypen bildet, mit denen wir unsere Harmonieübungen begannen: Dreiklänge von viererlei Art, Dominantseptakkorde, Nebenseptakkorde und Nonenakkorde. Unterwerfen wir diese „alterierten“ Akkorde den Operationen, mit denen wir die ursprünglichen Dreiklänge usw. behandelten — nämlich: Umkehrung, Ersetzung eines Akkordtones durch seinen Nachbarten, Verwendung als Dominante zweiten Grades — so gewinnen wir das vollständige Arsenal dieses Spätstils traditioneller harmonischer und tonaler Entwicklung.

Hier ist nicht der Ort, die Schwächen der Alterationstechnik und ihrer theoretischen Begründung aufzudecken. Es genüge festzustellen, daß fast alle Akkorde, die den obengenannten Richtlinien folgen, nur Abkömmlinge und Varianten des Dominantseptakkords sind. Diese bündige und vollständige Definition — die übrigens schon im 18. Jahrhundert ausgesprochen worden war, aber wie so manche klarste und einfachste tonale Deutung zugunsten verschwommener Erklärungen unbeachtet verhallt ist — ist in den „Aufgaben für Harmonieschüler“ herangezogen worden, und ich verweise auf deren Dreizehnten Abschnitt, in dem die Methoden der Ableitung und Anwendung beschrieben sind.

Immerhin sei hier die Liste der dort gegebenen Akkorde wiederholt

in C, auf jeder chromatischen Stufe



Noch weitere Akkorde lassen sich auf die angegebene Weise bilden, sie sind jedoch nichts anderes als Notationsvarianten schon bekannter Akkorde. Allerdings gibt es darüber hinaus noch eine große Anzahl von Akkorden, die durch die beschriebene Methode nicht erfaßt werden. Die herkömmliche Harmonielehre kann weder für ihren Bau noch für ihre Verwendung befriedigende Regeln geben. Wer sie anwenden will, muß entweder seinem musikalischen Instinkt vertrauen — ein Verfahren, das nicht unbedingt zu überzeugenden Ergebnissen leitet — oder sich nach einem System umsehen, das weiter ausgreifend als unsere bisherigen Methoden alle erdenkbaren Klänge erfaßt, erklärt und ordnet. Jedenfalls ist in dem vorliegenden Lehrgang **traditioneller Harmonie** kein Platz für solche Akkorde.

### Miniaturtänze für Klavier

Modulation — d. h. das Aufstellen neuer, als selbständig empfundener Toniken — ist auch hier noch nicht gestattet.

Man schreibe zuerst eine gutlaufende Baßlinie und fülle erst dann die restlichen Harmonietöne ein.

1. Walzer in C ( $\text{♩} = 60$ )

*p*

*mf*

*p* *pp*

2. Marsch in F ( $\text{♩} = 84$ )

*f*

*f* *pp cresc.*

*ff*

14

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody features eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* and *pp*.

18

Musical notation for measures 18-21. Measure 18 continues the melody with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 21.

3. Gigue in cis (♩ = 92)

Musical notation for measures 1-6. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (C-sharp and F-sharp), and a common time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* and *mf*.

7

Musical notation for measures 7-11. Measure 7 continues the melody with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* and *p*.

12

Musical notation for measures 12-15. Measure 12 continues the melody with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 15.

4. Polka in F (♩ = 120)

Musical notation for measures 1-5. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*.

6

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 continues the melody with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p*.

11

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 continues the melody with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp*.

16

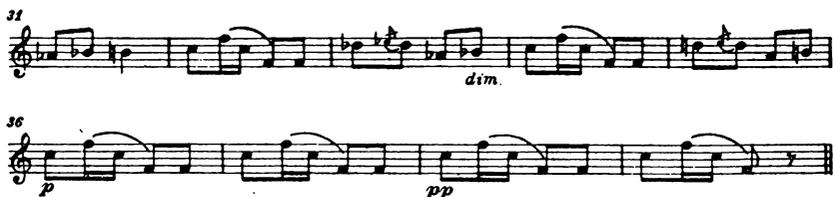
Musical notation for measures 16-20. Measure 16 continues the melody with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mp* and *cresc.*

21

Musical notation for measures 21-25. Measure 21 continues the melody with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f*.

26

Musical notation for measures 26-30. Measure 26 continues the melody with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff*. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 30.



### Drei Stücke für Harmonium

Melancholie

Scherzando

Resignation

Harmonium?!?! Sind wir denn nicht Musiker von Kultur, und stehen uns denn nicht bessere, verlässlichere Instrumente zur Verfügung, die sich zu ernsthaften musikalischen Übungen eher gebrauchen lassen als diese primitive Quetschkiste?

Offen gestanden, ich halte das Harmonium für ein Lehrinstrument sehr hohen Ranges, es erscheint mir für instruktive Zwecke fast unentbehrlich zu sein. Ich meine nicht etwa ein Harmonium mit 6 oder mehr klingenden Stimmen und zahlreichen Spielhilfen, sondern das Instrument in seiner anspruchslosesten Form, ohne Registerzüge und mit keinen anderen Zutaten als einem einzigen Crescendoschweller — so wie es als einfachster Nachkomme des einstigen Regals sein vom Musiker verachtetes Dasein bei sentimentalen Dilettanten oder in den simplen Bethäusern kleinster Gemeinden fristet. Gewiß mangelt ihm so ziemlich alles, was ihm Aufnahme in die Reihe „anständiger“ Musikinstrumente sichern würde, es hat aber zwei Eigenschaften, die dem Studenten der Satztechnik mehr über Ton- und Harmonieverbindungen aussagen als alle Klaviere und Instrumentengruppierungen: seine Töne klingen mit gleicher Stärke fort und sie sind durch Akzente nicht beeinflussbar.

Die Mängel eines so armseligen Instruments preisen, heißt das nicht: einem im Luxus Lebenden die Tugend der Armut und den moralischen Wert der Askese predigen? Die Gegenfrage könnte lauten: Warum nicht, wenn das der Entwicklung des Individuums und dem Gesamtwohl förderlich ist?

Die in gleicher Stärke anhaltenden Töne des Harmoniums geben uns jeden Akkord während seiner gesamten Dauer in einer und derselben Klangmassenverteilung. Andere Instrumente (die Orgel ausgenommen) tun das nicht. Entweder sie unterwerfen Stärke und Ausdruck der einzelnen Akkordtöne in unterschiedlicher Weise den Erfordernissen der

Stimmführung und anderer Aufführungsfaktoren, oder aber ihre Töne klingen — wie beim Klavier — nach einer anfänglichen scharfen Attacke rapide ab. In beiden Fällen ist ein Akkord während seinem Erklingen fortwährenden Strukturänderungen unterworfen. Harmonische Härten werden durch Klangfarbe, Dynamik, Vibrato usw. plausibel gemacht, fade, ausdruckslose Klänge durch ähnliche Mittel gewürzt und zu intensiverer Wirkung gebracht. Was wir unserer Gewohnheit nach als einfachen harmonischen oder tonalen Effekt empfinden, ist demnach in Wahrheit ein kompliziertes und keineswegs konstantes Zusammenwirken mannigfacher Faktoren. Für das Erkennen der Harmonien und ihrer Möglichkeiten ist es aber höchst wichtig, sie von allen Beimischungen gereinigt experimentierbereit vor sich zu haben. Hierfür ist das Harmonium das ideale Instrument. Ein Akkord, der als scheußlicher Klang beginnt, klingt in unmodifizierter Scheußlichkeit bis zum Eintritt des nächsten, und ebenso bleibt Wohlklang fortklingend als Wohlklang vernehmbar. Die Harmonien erklingen in täuschungsloser Nacktheit, wir können ihnen nichts zugeben noch abstreichen.

Noch wichtiger ist beim Harmonium die Unmöglichkeit akzentuierten Spielens. Als ausübende Musiker sind wir maßlos verwöhnt. Was wir hören, spielen und singen, ist fast in allen Fällen deutlich nach seiner metrischen Struktur artikuliert. Die Form und ihre Teile bis hinunter zum letztprimitiven Wechsel schwerer und leichter Taktteile ist wie die Erdkarte auf einem Globus in einem Netz von Einteilungsgraden eingefangen, die uns in jedem Moment genau wissen lassen, welchen Teil einer Form wir gerade erreicht haben. So vorteilhaft diese ständige Information für das Verstehen gehörter und aufzuführender Musik auch ist, sie hat uns im Laufe der Zeit in solche Abhängigkeit von metrischer Einteilung gebracht, daß es uns fast unmöglich geworden ist, Melodien ohne metrische Sinngebung aufzufassen, geschweige denn größere Formen ohne deutliche Akzentgebung zu verstehen — ebenso wie wir ja kaum noch Linien hören können, ohne unbewußt Harmonien hinzuzudenken. Das Harmonium in seiner ausdruckslosen Neutralität, wenn wir es richtig verstehen und sinnvoll anwenden, kann Metrum und Rhythmus wieder zu unseren Dienern machen (so wie es von Natur aus sein sollte und in alten Zeiten war), statt uns als ihre Sklaven in den Ketten ewiger Akzentregularität gehetzt dahinfliehen zu lassen. — Bis zu einem gewissen Grade läßt sich eine Art der Akzentgebung, nämlich diejenige, welche durch bloße Vermehrung der Lautstärke hervorgebracht wird (dynamischer Akzent) auf dem Harmonium nachahmen. Ich denke dabei nicht an das Öffnen einer kleinen Jalousie durch den Knieschweller — diese belanglose Klangzutat hat nur unwesentlichen Einfluß auf das Spiel des Instruments. Die Dynamik muß vielmehr durch Menge, durch Vermehrung nicht der Lautstärke, sondern der Tonanzahl ersetzt werden. Ein rhythmischer oder melodischer Akzent der Form muß also durch einen Akkord ausgedrückt werden, der eine größere Zahl von Tönen enthält als seine unakzentuierten Nach-

barn. Damit ist der Komponist und nicht wie in allen anderen Fällen der Ausführende direkt verantwortlich für die endgültige Verdeutlichung der Form.

Ich möchte hier nicht als ein Narr erscheinen, der in der Freude über sein Steckenpferd zu dessen Propheten wird und trotz aller Vorzüge völlig die Primitivität und schließlich doch unleugbare praktische Beschränktheit (um nicht zu sagen Nahezu-Unbrauchbarkeit) übersieht. Selbst dem Zweifler möchte ich aber empfehlen, einmal mit einiger Hingabe den hier angedeuteten Gedankengängen zu folgen und daraufhin die Stücke auszusetzen und mit äußerst kritischen Ohren zuhörend durchzuspielen. Wer das ernsthaft tut, wird überrascht sein von der Schwierigkeit der Aufgabe, und ich bin sicher, daß er es nicht bei diesem einzelnen Versuch bewenden lassen wird. Man sollte das Schreiben für Harmonium neben dem Setzen für Chor zu einer ständigen Einrichtung im Tonsatzunterricht machen! (Natürlich erfüllt eine Orgel denselben Zweck, aber welche Tonsatzklasse hat denn für ihre Übungen fortwährend eine Orgel zur Verfügung!)

Wir wollen das vom Harmonium gebotene beschränkte Ausdrucksmaterial bis zum letzten anspannen und aus ihm das Äußerste an Expression herausholen. Unser erstes Stück soll den Zuhörer in den Zustand tiefster Melancholie versetzen, das zweite ihn erheitern und das dritte ihm traurige Resignation suggerieren. Es läßt sich schwer beschreiben, wodurch ein solchen Stimmungen sich leicht hingebender Zuhörer überredet werden kann, was innerhalb unseres gegebenen Akkordmaterials die spezifischen technischen Mittel sein müssen, die mit einiger Sicherheit zum Empfinden der genannten Stimmungen führen. Obwohl sich dies durch langwierige psychologische und satztechnische Experimente feststellen ließe, sei doch dem Schüler überlassen, durch Ausprobieren herauszufinden, was und wie er zu schreiben hat. Es erscheint vielleicht unredlich, ihn so plötzlich sich selbst zu überlassen, aber im Augenblick, wo er das rein Technische hinter sich läßt und mehr die emotionalen Wirkungen der Musik ins Auge faßt, wird er, wie alle Musiker vor ihm, sich immer mehr auf seine eigene Einbildungskraft verlassen oder von vorhandenen Vorbildern anregen lassen müssen. Welche Methode er auch wählen möge, er muß bei solcher Arbeit stets den hervorzurufenden Stimmungseffekt zuerst im Sinne haben und die technische Anordnung des Materials völlig auf ihn einstellen. Natürlich ist die Zusammenstellung einer so lächerlichen Apparatur wie ein Harmonium mit dem sublimen Gefühlszustand der Resignation zu grotesk, um wirklich ernst genommen zu werden. Ist aber der Zweck (oder wenigstens die unvermeidliche Wirkung) der Musik, irgendwelche Gefühle im Zuhörer auszulösen, so ist nicht einzusehen, warum das nicht mit irgendeinem beliebigen Klangmaterial geschehen sollte, solange es sich überhaupt in dieser Richtung biegen läßt (was zum

Beispiel bei einem Xylophon nicht ganz so einfach wäre). Kann man dieses Ziel mit unserem Harmonium erreichen, so ist anzunehmen, daß man mit flexibleren und ausdrucksfähigeren Klangmitteln umso eher dazu fähig ist.

Unsere Stücke werden in harmonisch-tonaler Beziehung unvermeidlicherweise wie so viele Hunderte der empfindsamen Genrekompositionen aus der „Tristan“-Nachfolge klingen. Das liegt nicht an unserer Nachahmungssucht oder an derjenigen aller der Komponisten, die vor uns solche Stücke geschrieben haben, sondern einfach an der Tatsache, daß die fortgesetzte Anwendung der „alterierten“ dominantischen Klänge immer diese Art des Ausdrucks erzeugen muß. Das, was ursprünglich als so „modern“ und vielversprechend empfunden wurde, stellt sich demnach als ein nur zu sehr beschränktes Wirkungen brauchbares technisches Mittel heraus. Trotzdem ist es empfehlenswert, einmal zur Übung sich völlig in diesen Satzstil einzuwühlen, sei es auch nur, um durch Übertreibung das genau kennenzulernen, was man vielleicht schließlich zu vermeiden wünscht, und um derart der Gefahr zu entgehen, unversehens ein Opfer von Harmoniefolgen zu werden, deren Wirkung man mangels übungsmäßiger Erfahrung nicht klar genug übersah.

1. Melancholie (♩ = 56)  
in G

5

*a tempo*  
*riten.* *p*

2. Scherzando (♩ = 92)  
in e

*p* zweistimmig 3 oder mehrstimmig

6 *cresc.* *mf*

12 *cresc.* *cresc.*

20 *zweistimmig* *mehrstimmig*

26

3 **Resignation** ( $\text{♩} = 40$ )  
in e  
(Mittelsstimme)

7

14

## SECHSTE ÜBUNG

Von nun an steht uns das gesamte Material der traditionellen Harmonik (einschließlich der Modulation) zur Verfügung. Über die Technik des Modulierens siehe die Abschnitte 14 und 15 der „Aufgaben“.

### Suite für Streichorchester

Schnell  
Arioso  
Menuett  
Finale. Sehr schnell

Das Stück ist für die übliche Streicherbesetzung (zwei Geigen, Bratschen, Celli, Bässe) auf fünf Linien zu notieren.

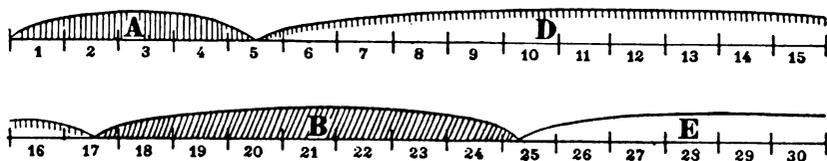
Ehe man anfängt zu arbeiten, lese man aufmerksam die nachfolgenden

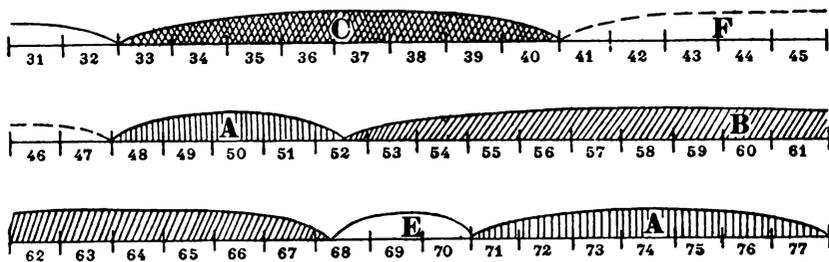
Anweisungen und mache sich vollkommen mit der ihnen zugrundeliegenden Denkweise vertraut. Das ist unerlässlich, wenn man die gegebenen Probleme richtig lösen will.

Ich beschreibe im folgenden die Arbeitsweise am Muster eines einzigen Satzes (dem ersten dieser Suite), dies aber um so genauer und ausführlicher, da von dann an für jedes der folgenden Beispiele stets derselbe Arbeitsgang zu durchlaufen ist.

Vielen Lesern mag die hier aufzuwendende Arbeit in keinem Verhältnis zum musikalisch immerhin nicht übermäßig reichen Ergebnis stehen — umso mehr als dieses Buch ja vorgibt, sich mit Fragen der traditionellen Harmonik zu befassen und ganz offenbar in den überlieferten Lehrbüchern nichts von all den hier gebotenen übertriebenen Erwägungen und Manipulationen zu finden ist. Andere mögen überhaupt das Eindringen des Allzutechnischen in die intime Sphäre ihrer eigenen harmonisch-tonalen Imagination als störend oder gar beleidigend empfinden. Natürlich bin ich mir solcher Einwände bewußt, lehne sie aber rundweg ab. Mir ist sowohl die inspiratorische wie auch die technische Seite kompositorischer Arbeit genügend bekannt, um zu wissen, daß solche Beanstandungen nur Ausflüchte und Entschuldigungen derjenigen sind, die ihre musikalischen Ideen niemals bis zum Ende durchdachten und die niemals eine einwandfrei arbeitende Technik erlangten. Wer durch Technisches beim Arbeiten gestört wird, kann einfach nicht genug! Gute Einfälle können durch eine möglichst allumfassende, durch ständige Übung unbewußt gewordene Technik keinesfalls verschlechtert werden, vielmehr können sie nur so zur vollen Auswirkung ihrer Möglichkeiten gebracht werden. Was hier zu beschreiben versucht wird, ist nichts weiter als ein Bewußtmachen vieler Vorgänge der satztechnischen Arbeit, die sonst zwar auch vorgenommen werden, aber in ihren Begründungen nie dem Urteil bewußter Überlegung unterworfen werden. Damit werden keineswegs private Heiligtümer geschändet, sondern lediglich Fehlerquellen verringert.

**Form.** Der Satz, den wir hier betrachten, besteht aus fünf Formelementen, deren jedes sich durch Charakter, Ausdruck, formale Funktion und technische Behandlung von den andern absondert.





Das erste Thema A erscheint dreimal (Takte 1—5, 48—52, 71—77). Es ist durch seine melodische Struktur, seine Stellung und seine äußere und innere Energie das formal wichtigste Material des Satzes. In allen Fällen seines Auftretens behält es trotz wechselnder Dynamik alle seine Charakterzüge.

Von fast gleicher Wichtigkeit, jedoch verschiedenem Ausdruck ist B (zweites Thema). Es erscheint zuerst als dreimalige Wiederholung einer melodischen Phrase (Takte 17—25). Beim zweiten Auftreten (Takte 52—68) ist es zwar ausdrucksmäßig kaum verändert, ist aber auf die Länge von 16 halben Noten ausgereckt und wird zweimal vorgeführt. Das Material C, nahe verwandt dem Hauptthema A, bildet den Höhepunkt des Satzes, dreimal zitiert und mit jeweils wechselnder tonaler Bedeutung.

Die drei übrigen Materialgruppen sind von geringerer Wichtigkeit.

Die Gruppe D füllt den Raum zwischen dem ersten und zweiten Thema. Sie benutzt motivisches Material, das dem ersten Thema entstammt, und dient daher dazu, den Hörer mit dem Hauptmaterial noch näher bekanntzumachen, ihn zugleich aber auch davon wegzuziehen.

Die Gruppe E, welche zweimal erscheint (Takte 25—33, 68—70), ist lediglich ein verbindendes Glied und hat deshalb keinerlei melodische Eindringlichkeit. Ihren linearen Auftrieb erhält sie durch fortgesetzte Wiederholung eines einzigen Zweitonmotivs.

Noch weniger selbständig ist das Bindeglied F, dem lediglich die Rolle kurzen Ausruhens zwischen zwei bedeutungsvolleren Materialgruppen zukommt.

**Tonalität.** Eine Tonalität ist die Gesamtsumme von Harmonien, die unser analytisches Hören zu einer zentralen Harmonie (Tonika) in Beziehung zu setzen vermag. Um als in sich verständliche tonale Gruppe aufgefaßt werden zu können, muß eine Harmonienreihe so angelegt werden, daß die als Tonika beabsichtigte Harmonie durch Kadenzen, günstige Stellung, wiederholtes Auftreten und Unterstützung von nächstverwandten Harmonien die Vorherrschaft über die anderen Harmonien erhält.

Die Gesamtonalität eines Stückes besteht aus einer Anzahl solcher tonaler Einzelgruppen, die durch mehr oder weniger ausführliche Modulationen verbunden sind. Moduliert wird durch Anwendung harmonischer Gruppen, die sowohl als zur Ausgangstonart wie zur Zieltonart gehörend verstanden werden können. Diese gemeinsamen Mittelglieder können unter Umständen bis auf einen einzigen Akkord zusammengedrängt werden, und in besonderen Fällen mag sogar ein scheinbar völliges Unverbundensein zweier Tonalitäten empfehlenswert sein.

Unser Stück besteht teils aus Strecken, in denen eine Tonalität mit großer Bestimmtheit auftreten muß, teils aus anderen, die solch stabiler Tonalitätsanlage tonal unbestimmt gegenüberstehen. Aber auch in diesen tonal schwächeren Teilen sind Toniken noch immer aufweisbar; sie folgen einander nur so schnell, daß es schwierig ist, sie auf einen gemeinsamen höheren tonalen Nenner zu beziehen. (Wollte man ein Stück ausschließlich mit dieser Art tonalen Materials füllen, so wäre man ungefähr in der Lage eines Architekten, der Wände und Träger aus einer puddingähnlichen Masse aufzubauen versucht).

Folgender Aufriß veranschaulicht die tonale Anlage unseres Satzes:

The musical score consists of five systems of measures, numbered 1 to 77. The annotations are as follows:

- Measures 1-16: schwankend zwischen e und gis
- Measures 17-32: unbestimmt
- Measures 33-47: unbestimmt
- Measures 48-62: (no annotation)
- Measures 63-70: unbestimmt
- Measures 71-77: als Unterdominante des cis

Das Cis nimmt schon rein mengenmäßig und durch seine bevorzugte Stellung am Anfang und am Ende den Hauptplatz ein. Da es deshalb als Tonika empfunden wird, hätte es wenig Sinn zu versuchen, ihm durch andere Mittel diesen Vorrang zu bestreiten. Vielmehr suche man, durch seine Nächstverwandten ihm noch eine solide Unterstützung zu verschaffen, und überdies lasse man einzelne Cis-Harmonien auch noch in den mit „unbestimmt“ bezeichneten Strecken auftreten.

Die nächstwichtige Tonalität ist F (Takte 17—25). Auch diese ist gut in sich selbst zu befestigen.

Kleinere Strecken von tonaler Festigkeit finden sich in der Mitte des Stückes auf C, A und Fis (Takte 33—40). Eine andere Gruppe auf Fis am Schluß des Stückes (71—77) sollte nicht allzu selbständig wirken. Man versuche, dieses Fis nach Möglichkeit als Unterdominante des abschließenden Cis wirken zu lassen, was durch cis- und gis-Harmonien (trotz des g der Melodie!) oder auch schon durch die Töne cis und gis in anderen Akkorden geschehen kann.

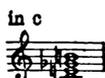
Die Takte 6—14 sollen unentschieden lassen, ob die Tonika E oder Gis als herrschend empfunden wird, und in den übrigen Strecken ist, wie schon vorher erwähnt, keine klare Tonalität nötig.

**Tonale Ausschlagsweite.** Hiermit ist innerhalb einer in sich gefestigten Gruppe der Grad tonaler Spannung gemeint, der zwischen der Tonika und jedem zu ihr in Beziehung tretenden Akkord besteht. Der Tonika nächstverwandte Harmonien (I V I, I VI IV I, . . .) erzeugen nur geringe tonale Ausschläge. Die weitesten Ausschläge, die wir mit dem hier zu verwendenden Material erreichen können, werden durch Dominanten zweiten Grades vor alterierten Akkorden dargestellt. Ein Blick auf die ersten fünf Takte unseres Stückes wird zeigen, was gemeint ist.

Die beiden gegebenen Stimmen verlangen nach Akkorden, die in den beiden ersten Takten sich in den Regionen naher tonaler Verwandtschaft zum cis verhalten (I, VI, IV . . .), vom dritten Takt an aber mit alterierten Akkorden und deren Dominanten weiter „ausschlagen“. Die unserem tonalen Anlageplan eingezeichneten fetten Linien zeigen ungefähr, wie die tonalen Ausschläge angeordnet werden sollen: wagrechter Verlauf bedeutet keine oder nur geringe Ausschläge, und der Grad des Abweichens von der Geraden zeigt den Grad des Abweichens von der jeweiligen Tonika an. Stellen, die wie das lange Cis der Takte 48—68 oder das lange F (17—25) in der Gesamtonalität als in sich geschlossene tonale Ruhepunkte auftreten, erhalten durch die unterschiedlichen Ausschlagsgrade ein reiches innertonales Leben. Hier, wie auch bei der Anwendung aller folgenden technischen Faktoren, gilt immer die Regel: Wenn ein Satzelement vorherrschen soll, reduziere man die übrigen.

In den mit „unbestimmt“ bezeichneten Stellen sind keine tonalen Ausschläge angegeben. Da man in ihnen ja schon nicht genau feststellen kann, welche Tonika gerade gilt, kann man umso weniger die Abweichungen von ihr bestimmen.

**Harmonisches Gefälle.** Dies bezeichnet den Unterschied der Spannungen zwischen den Einzelharmonien: die ungespannteste Harmonie ist der Dur-Dreiklang, die angespannteste innerhalb unseres traditionellen Materials sind die Deformationen des Dominantseptakkords ( $V^9$  speziell in Moll,  $V^9_{7b}$ , Akkorde der erweiterten Alteration). Das harmonische Gefälle ist nicht identisch mit dem tonalen Ausschlag, obwohl natürlich in der tonalen Gesamtwirkung eines ohne das andere nicht denkbar ist. Tonal wenig ausschlagende Akkorde können eine hohe Gefällstufe haben, wie z. B. ein Akkord auf der Tonika, der eine komplizierte Harmonie bildet.



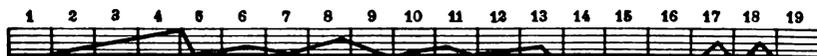
Andererseits kann ein sehr weiter tonaler Ausschlag durch sehr einfache Harmonien erreicht werden.

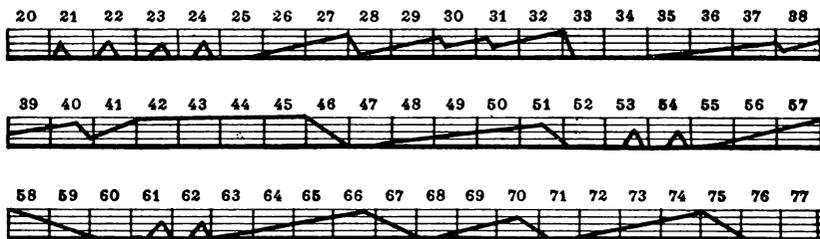


Akkordfremde Töne läßt man bei der Berechnung des Gefällwertes von Akkorden einfach aus. Man gewöhne sich an, das harmonische Gefälle sorgfältig zu berechnen. Angespanntere Akkorde sollten nicht nur deshalb auftreten, weil sie sich widerstandslos aus der Stimmführung ergeben, und plötzliches Entspannen nach hochgespannten Akkordfolgen ist nur empfehlenswert, wenn man den resultierenden harmonischen Schock für ästhetisch berechtigt erachtet.

Die Toniken von Tonalitäten besetzt man am besten mit Akkorden ohne Spannung, auch die Unterdominanten kommen durch sie am klarsten zur Geltung. Die Dominanten (und gar noch der Leiteton) vertrauen hingegen hochgespannte Klänge.

Hier folgt ein Gefällplan, der sich auf der Grundlage des vorangegangenen tonalen Aufrisses leicht verwirklichen läßt.





Die fette Linie stellt die spannungslosen Klänge vor, von ihr erhebt man sich zu verschiedenen hohen Gefällstufen, deren Spannungsgrad durch die Zickzacklinie angedeutet ist — soweit sich solche subtilen Vorgänge überhaupt durch bildliche oder wörtliche Darstellung verdeutlichen lassen.

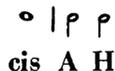
**Harmonische Dichte.** Dies ist der letzte Faktor, der bei der harmonisch-tonalen Einrichtung der Form zu berechnen ist. Bei ihm handelt es sich um die zeitliche Dauer der einzelnen Harmonien. Diese fällt natürlich nicht unbedingt mit dem durch die Stimmenbewegung verursachten tatsächlich als Noten-Zeitwerte vernehmlichen Rhythmus zusammen. Würden wir zum Beispiel die ersten zwei Takte unseres Satzes so harmonisieren,



so bestünde die tatsächliche rhythmische Bewegung aus den Werten



während die Harmoniebewegung lediglich die Werte



zeigen würde. Es ist das Bewegungstempo dieser Harmoniewerte, das wir beim Berechnen der harmonischen Dichte zählen. Auch bei dieser Zählung werden akkordfremde Töne unbeachtet gelassen.

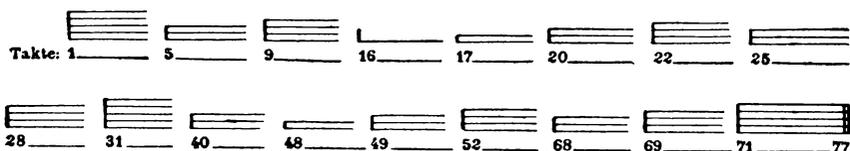




eine andere Deutung zu — indem man in ihm drei durchaus selbständige Melodielinien sich bewegen und erst gegen das Ende (Takt 46—47) kadenzierend-homophon sich zusammenziehen läßt.

Der Stil unseres Stückes hängt ferner von einem Satzfaktor ab, den ich die *Schichtung* nennen möchte. Hierunter verstehe ich im Gegensatz zur wagerechten Klangmengenordnung der harmonischen Dichte die *senkrechte Mächtigkeit* des harmonischen Gefüges: die Anzahl der Töne, aus denen die Einzelharmonien bestehen, sowie den etwaigen (schnelleren oder langsameren) Grad des Zu- und Abnehmens der Klangmassen im Fortschreiten von Harmonie zu Harmonie. In Stücken mit realen Stimmen wie in dem vorliegenden hat man die Wahl zwischen Strecken dünnsten Gefüges, das sich des zweistimmigen, hie und da sogar des einstimmigen Satzes bedient, und solchen dickster Satzweise, in denen mit Hilfe von Doppelgriffen 7, 8 oder mehr Töne (unter denen natürlich Verdopplungen miteingerechnet sind) auf eine Einzelharmonie fallen. Die Schichtung ist also bedingt durch die Anzahl selbständiger Einzelstimmen, aus deren zusammentreffenden Einzel-tönen sich die Akkorde aufbauen, sowie aus der bloßen Anzahl von Akkordtönen, die ohne Rücksicht auf Stimmenläufe Bestandteile der Einzelharmonien sind. In unserer Suite wird die Schichtung mehr vom ersterwähnten Satzprinzip abhängen, während in Sätzen für Klavier — in denen das Brechen von Akkorden eines der hervorragendsten Satzmerkmale ist — mehr das zweite stilbestimmend ist (siehe die später folgenden Sonatensätze).

Der folgende Plan möge als Anleitung fürs Ausarbeiten der Schichtung dienen. Die Anzahl der Linien gibt — ungefähr — die Anzahl der realen Stimmen an. Mit 5 Linien ist ein sehr kompakter Satz gemeint, dessen Akkorde auch aus mehr als 5 Tönen bestehen können.



Schnell (♩ = 112)

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 5 ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation continues with various rhythmic patterns and accidentals.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 is marked with a crescendo (*cresc.*). Measure 13 is marked with a forte (*f*) dynamic.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 is marked with "in Oktaven" and a piano (*fp*) dynamic. The notation features a series of eighth notes in the bass line.

Musical notation for measures 21-25. Measure 25 is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The notation includes a series of chords in the right hand.

Musical notation for measures 26-30. Measure 28 is marked with a forte (*f*) dynamic, and measure 29 is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation features a series of eighth notes in the bass line.

Musical notation for measures 31-35. Measure 31 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 33 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes a series of chords in the right hand.

36

36

*p*

This system contains measures 36 through 41. The music is written for a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the lower right of the system.

42

42

This system contains measures 42 through 47. The music continues in the same key signature. The treble clef features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) is visible in the lower right.

48

48

*Br.*  
*pp*

This system contains measures 48 through 53. The music is written for a grand staff. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the lower left. The key signature changes to one sharp (F#).

54

54

This system contains measures 54 through 59. The music continues in the key of one sharp. The treble clef has a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a more active accompaniment.

60

60

*2. Viol.*

This system contains measures 60 through 65. The music is written for a single staff in treble clef. The key signature has one sharp. A dynamic marking of *pp* is present in the lower left.

66

66

*cresc.*

This system contains measures 66 through 71. The music continues in the key of one sharp. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in the lower right.

72

72

*ff*

This system contains measures 72 through 77. The music is written for a grand staff. The key signature has one sharp. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the lower left.

Arloso (♩ = 56)  
Langsam

Measures 1-2 of the piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 3-4. The right hand continues the melodic development with some grace notes, and the left hand maintains the accompaniment.

Measures 5-6. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand accompaniment continues.

Measures 7-8. The right hand features a series of slurred eighth notes, and the left hand accompaniment continues.

Measures 9-10. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment continues.

Measures 11-12. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment continues. The text "wie am Anfang" is written above the right hand staff in measure 12.

Measures 13-14. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand accompaniment continues.

Menuett ( $\text{♩} = 92-100$ )

7

13

19

26 *Fino*

27 **Trio**

42

47 1. 2.

*Da capo al Fine*

Finale. Sehr schnell (♩ bis 160)

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked *ff* and contains a circled number 1. Measures 2, 3, and 4 contain circled numbers 2, 3, and 4 respectively. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and dynamics.

Musical notation for measures 5-8. The notation continues with treble and bass staves, featuring dynamic markings such as *f* and *pp*.

Musical notation for measures 9-11. Measure 11 is marked *pp* and contains a circled number 5. The notation includes treble and bass staves with dynamic markings.

Musical notation for measures 12-16. Measures 12, 13, 14, 15, and 16 contain circled numbers 6, 7, 5, 6, and 7 respectively. The notation includes treble and bass staves with dynamic markings.

Musical notation for measures 17-21. Measure 17 is marked *f*. Measures 20, 21, 22, 23, and 24 contain circled numbers 1, 2, 3, and 4 respectively. The notation includes treble and bass staves with dynamic markings.

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 is marked *mf*. Measure 23 is marked *f*. The notation includes treble and bass staves with dynamic markings.

35 *ff*

42 *dimia.*

49 *pp* eine Quarte höher

56 *f*

62 *pp sub.*

69

75 *ff*

## Zwei Fugati für zwei Singstimmen

Die Zeit (Walter Raleigh, 1552—1618) für Sopran und Alt oder Tenor und Baß;

Vergangen (Charles Lamb, 1775—1834) für Tenor und Baß.

Mit diesen Fugati und den ihnen folgenden kleinen Fugen wird der Versuch gemacht, den Schüler auf unorthodoxe Weise in die Technik des Fugenschreibens einzuführen. Diese wenigen Beispiele können zwar nicht mit all dem unmusikalischen Formelkram, dem leb- und lustlosen Zusammenkleben von „Durchführungen“ und „Zwischensätzen“ aufräumen, das gemeinhin den Inhalt des Fugenunterrichts bildet; sie wollen jedoch zeigen, daß dem allgemein üblichen Zugang zur Fuge — nämlich durch Stilimitation (vokal: Palestrina, instrumental: Bach) — eine Arbeitsweise gegenübergestellt werden kann, die weniger den Stil als die Materialbehandlung beachtet. Ebenso wenig wie in anderen Musikformen gibt es in Fugen einen festgefrorenen Stil, dem man zu folgen hat. Ist ein Schüler schon so weit fortgeschritten, daß er Fugen schreiben darf, so muß er auch fähig sein, sich einen Stil auszuarbeiten, der seinem harmonisch-tonalen Material, seiner Vorstellung vom fertigen Stück und seinen Aufführungszwecken entspricht. In idealer Weise könnte das natürlich nur geschehen, wenn man ihn von der ersten Note an seine thematischen und formalen Ideen selbst entwickeln ließe. Dazu gehört aber schon ein beträchtliches Können, das nur durch ausgiebige vorbereitende Übungen erworben sein konnte. Wie ich mir solche vorbereitenden Übungen denke, zeigen die folgenden Beispiele. Zahlreiche weitere Übungen dieser Art sind nötig, um eine solide technische Grundlage für künftige Kontrapunktisten zu errichten. Unsere spärlichen Beispiele sollen den Lehrer anregen, seinen Schülern mehr Material dieser Art zu erfinden, und zwar so, daß mit fortschreitender Fertigkeit des Schülers der Prozentsatz, den in den Fugenskeletten die Vorarbeit des Lehrers einnimmt, graduell zugunsten des Schüleranteils verringert wird.

Unsere Fugen sind nach dem Muster auszuarbeiten, das für den ersten Satz der vorangehenden Streichersuite diente. Da dort alles mit größter Ausführlichkeit beschrieben wurde, sind die folgenden Anmerkungen nicht mehr als genaue Arbeitsvorschriften, sondern mehr als Anregung zu eigenem produktiven Nachdenken anzusehen.

Man setze die beiden Fugati für die angegebenen Stimmen zweistimmig aus.

**Form.** Das erste Fugato besteht aus drei kleinen Einzelfugen, die stilistisch voneinander abgesondert sein sollen. Diejenige der beiden Stimmen, welche zum jeweiligen Thema kontrapunktiert, muß in ihrem melodischen Gehalt so weit reduziert werden, daß noch immer das an sich schon wenig bedeutende Thema als Hauptsache empfunden wird. —

Das zweite Fugato enthält, wie man leicht bemerkt, nur zwei gegensätzliche Formteile.

**Tonalität.** Die tonale Anlage beider Stücke geht aus den Skizzen klar hervor. Im ersten Fugato sei man in der Ausarbeitung des dritten Formteiles („Doch wird mein Gott“) sparsam mit Dominanten und Leitetonharmonien zweiten Grades, da sie den ruhigen tonalen Verlauf des Stückes stören würden.

**Tonale Ausschlagsweite.** Obwohl man mit nur zwei Stimmen nicht viel Unheil anrichten kann, ist die Ausschlagsweite doch gut zu berechnen. Auch hier bietet der dritte Teil des ersten Fugatos einige Probleme. Das harmonische Gefälle spielt beim zweistimmigen Vokalsatz kaum eine Rolle, da man der guten Singbarkeit wegen (ausprobieren!) sich ohnehin kaum von den Grundklängen Oktave, Quinte, Quarte, Terzen und Sexten weit entfernen kann.

**Harmonische Dichte.** Der Harmoniewechsel geschieht im ersten Fugato am besten in halben Noten, im zweiten in Vierteln.

Hat man beide Fugati zweistimmig ausgesetzt und gesungen, so verseehe man sie mit einer Klavierbegleitung, die den Gesangstimmen als Stütze dient, ohne sie in irgendeiner Weise zu beherrschen.

1. Ruhig ( $\text{♩} = 72$ )

in d

Wie im Pfand-ver-leih

so nimm die

zahlt nur Erd und

Zins.

Wenn wir ko-

27 ird - schen Ver - lu - stes und Ge - winns.  
 Doch wird mein Gott

33 er -

40 he - ben mich Staub.

Text: Wie im Pfandverleih so nimmt die Zeit  
 Uns Jugend, Freud, all unsre Hab  
 Und zahlt nur Erd und Staub als Zins.  
 Wenn wir gewandert Wege weit  
 Zum Grabe, schließt das Buch sie ab  
 Irdschen Verlustes und Gewinns.  
 Doch wird mein Gott, an den ich glaub,  
 Erheben mich aus Grab und Staub.

2. Mäßig schnell ( $\text{♩} = 100$ )

in a Bass Tenor

5 klagend



Text: Alle Gespielen, alle Kameraden  
 Meiner Kindertage, meiner frohen Schulzeit,  
 Sind sie nicht mehr, die einst mir so Vertrauten.  
 All unser Lachen, Zueinanderstehen,  
 Trinken, Spaß, Fröhlichsein mit den Busenfreunden —  
 Sie sind nicht mehr, die einst mir so Vertrauten.

### Zwei zweistimmige Instrumentalfugen

Fuge für Klavier

Fuge für Bratsche und Cello

Formal bieten beide Stücke keine Probleme. Das Thema der zweiten Fuge erscheint nach einigen normalen Eintrittten in umgekehrter Form (Takte 9, 13, 15, 21).

Tonal wird man sich vor schnellen Modulationen hüten müssen. Die Takte zwischen zwei klar erkennbaren tonalen Bezirken sollten deshalb stets möglichst neutral gehalten werden.

Die harmonische Dichte sollte in der ersten Fuge keine kleineren Werte als die  $\text{♩}$  aufweisen (selbst mit akkordfremden Achtelnoten sei man sehr sparsam!), und in der zweiten gibt der Harmoniewechsel in Achtelnoten den Puls an.



2. Scherzando (♩ = 112)

## Drei dreistimmige Vokalfugen

Melior est pauper (Sopran, Alt, Tenor),  
 Omnis sapientia (Sopran, Alt, Baß)  
 Justus germinabit (Alt, Tenor, Baß).

Auch hier sei man auf der Hut vor plötzlichen oder unausgeglichenen Modulationen.

Notenwerte der harmonischen Dichte: erste Fuge ♩; zweite ♩; dritte ♩.

1. Ziemlich schnell ( $\text{♩} = 88$ )  
 in D

Me - li - or est pau - per qui am - bu - lat in sim -  
 Me - li - or est  
 Me - li - or  
 Me - li - or  
 Me - li - or  
 U - bi non est sci - en - ti - a  
 U - bi  
 U - bi  
 et qui fe - sti - nus est — pe - di - bus of - fen - - - det.

Text: Melior est pauper, qui ambulat in simplicitate sua,  
 quam dives torquens labia sua et insipiens.  
 Ubi non est scientia animae, non est bonum,  
 et qui festinus est pedibus offendet.

(Proverbium liber 19, 1—2)

Übersetzung: Ein Armer, der in seiner Frömmigkeit wandelt, ist besser denn ein Verkehrter mit seinen Lippen, der doch ein Narr ist.  
 Wo man nicht mit Vernunft handelt, da geht's nicht wohl zu,  
 und wer schnell ist mit Füßen, der tut sich Schaden.

(Sprüche Sal. 19, 1—2)

2. Ruhig (♩.=66)

in h

O - - - - - mnis sa - pi - en - - ti - a - - a De - mi - no De -

O - - - - - mnis

O - - - - - mnis

O - - - - - mnis

O - - - - - mnis  
Alt.

O - - - - - mnis  
Bass Alt.

mnis O - - - - - mnis  
Sopr.

Text: Omnis sapientia a Domino Deo est  
et cum illo fuit semper et est ante aevum.

(Ecclesiasticus 1, 1)

Übersetzung: Alle Weisheit ist von Gott dem Herrn und ist bei ihm ewiglich  
(Sirach 1, 1)

3. Mäßig schnell (♩. = 72)

in G



1 Ju stus ger-mi - na - bit



5 sic - ut li - li - um;



7 et flo - re - bit



9 et flo - re - bit



11 et flo - re - bit



13 bit in ae - ter - num.



15 an - te Do - mi - num.



17 an - te Do - mi - num.



19 an - te Do - mi - num.



21 an - te Do - mi - num.

Text: Justus germinabit sicut lilius: et florebit in aeternum ante Dominum.  
(Hosea, 14, 6)

Übersetzung: Der Gerechte wird sprossen wie eine Lilie und blühen vor dem Herrn  
in Ewigkeit. (Hosea 14, 6)

## Erster Satz einer Sonate für Klarinette und Klavier

Für die folgenden drei Stücke werden keinerlei Vorschriften mehr gegeben. Der Schüler ist gehalten, vor Beginn der Ausarbeitung all die Untersuchungen vorzunehmen, die in den vorangegangenen Stücken als Grundlage der technischen Vorgänge dienen.

Wie in allen bisherigen Übungen ist auch hier mit Verachtung auf bloße Papierarbeit hinabzusehen. Nur die als klingende Form vollbrachte Arbeit zählt: Es mag nicht immer möglich sein, eine Klarinette, ein Horn und ein Streichquartett zum Spielen heranzuziehen, aber mit etwas Erfindungsgeist dürfte es nicht schwer sein, ersatzmäßige Aufführungsmöglichkeiten zu schaffen.

In der folgenden Klarinettensonate ist an eine Klarinette in B gedacht. Die Skizze ist jedoch in C geschrieben, so daß bei der Ausarbeitung des Stückes die Klarinettenstimme nach B umgeschrieben werden muß.

Mäßig schnell ( $\text{♩} = 108$ )

Klar.

5 Klav. Klar.

9 Klar.

13

17 Klar. *f dim.*

21

24

28 *cresc.*

32

36 Klar.  
 (in As) ① ② ③ ④

40 ⑤ ① ② ③ ④ ⑤

46 unisono

50 Klar.

54 Klar.  
*dim.* *p*

59

63 *mf*

67 *f*

71 *p*

75 *dim.* *pp*

# Erster Satz einer Sonate für Horn und Klavier

Die Hornstimme ist hier in F notiert.

Schnell, majestätisch (♩. = 60)  
Horn in F

Klavier

5 Horn  
Klavier

10 Horn  
Klavier *mf*

15 Horn  
Klavier *f*

22 Horn  
Klavier *p*

29 Horn  
Klavier

36

Musical notation for measures 36-41. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* and *mf*.

42

Musical notation for measures 42-49. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* and *p*.

50

Musical notation for measures 50-58. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* and *mf*.

59

Musical notation for measures 59-66. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *ff* and *f*.

67

Musical notation for measures 67-72. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* and *p*.

73

Musical notation for measures 73-80. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *p* and *f*.

81

Musical notation for measures 81-88. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* and *pp*.

89

Musical notation for measures 89-96. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two flats. The left staff has a bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* and *mf*.

97

97-104

*cresc.* *mf*

This system contains measures 97 through 104. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

105

105-111

This system contains measures 105 through 111. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *f*.

112

112-118

This system contains measures 112 through 118. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *f*.

119

119-125

This system contains measures 119 through 125. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *p*.

126

126-132

This system contains measures 126 through 132. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *p*.

133

133-139

This system contains measures 133 through 139. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *f*.

140

140-145

*p* *pp*

This system contains measures 140 through 145. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *p* and *pp*.

146

146-152

*pp*

This system contains measures 146 through 152. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *pp*.

# Thema und Variationen für Streichquartett

**Thema** *Gehend, mit Grazie* ( $\text{♩} = 60$ )



**Var. 1** *Gleiches Zeitmaß*  
Viol. 1



**Var. 2** *Gleiches Zeitmaß*  
Viol. 1.  
Viol. 2



**Var. 3** *Gleiches Zeitmaß*



**Var. 4** *Langsam* ( $\text{♩} = 66$ )



**Finale** *Schnell* ( $\text{♩} = 108$ )



Füge eine Coda von 8—12 Takten an.

ENDE